“強力集团”，“新俄罗斯学派”，“巴拉基列夫小組”——这些都是一个作曲家集团的名称，这些作曲家給俄罗斯音乐界帶来了光荣和驕傲，創作了不朽的古典音乐艺术作品．苏联的听众怀着热爱的心情提到李姆斯基-柯薩科夫、莫索尔斯基、鮑罗丁、巴拉基列夫、居伊的名字．莫索尔斯基的歌剧«鮑利斯·戈都諾夫»，«霍宛希那»，鮑罗丁的歌剧«伊戈尔王»．李姆斯基-柯薩科夫的歌剧«普斯考夫姑娘»，«五月之夜»，«雪女郎»以及李姆斯基-柯薩科夫的一些其他的歌剧是苏联歌剧院經常演出的剧目．这个天才集团的交响乐作品：李姆斯基-柯薩科夫的«安塔尔»和«舍赫拉查达»，鮑罗丁的«勇士交响曲»，«中亞細亞的草原上»，莫索尔斯基的«荒山之夜»，«莫斯科河上的曙光»，巴拉基列夫的俄罗斯主題序曲和«塔瑪拉»——这些也是人民所热爱的和經常排入音乐会节目中的作品．室内乐作品，如鮑罗丁的四重奏，巴拉基列夫和莫索尔斯基的鋼琴作品，居伊的提琴曲以及所有这些作曲家們的許多浪漫曲也經常地在音乐会上可以听到，在業余的音乐会上，在家庭中也經常被演奏．这些作品虽然是在半世紀多以前的年代里写成的，但它們至今还到处傳唱，激动着听众，受到我国全体人民的热爱．

这一天才的五人团的創作和活动多年来曾經給俄罗斯的音

乐文化的發展指出了方向. 我們当代的人——苏联的作曲家的任务是在向俄罗斯古典音乐家学習的同时,要繼承他們的事業,遵循他們的遺訓, 并發揚他們的傳統. 日丹諾夫在苏联音乐工作者会議上說过:“同志們,我們希望,我們热烈地希望我們將有自己的‘強力集团’. 过去那个‘強力集团’曾經以它許多有才能的作曲家震惊全世界并为我們人民博得光荣. 我們希望我們自己的‘強力集团’能比过去的‘強力集团’人數更多,力量更大.”

在談論参加巴拉基列夫小組的作曲家的时候, 我們可以分別地加以介紹.关于他們当中每一个人,大家已写过不少的專門性著作——从通俗的小册子一直到長篇的研究論文——作了評介.但他們的历史特征是在于,它不是一个單純地互相以友誼結合起来的音乐家集团,而是一个創作的集体,是一个由共同的思想团結起来的几位当代进步艺术家所組成的战斗的友誼同盟.

新俄罗斯学派的作曲家們是作为一个強大的社会文化力量,在19世紀60年代的社会运动高漲的新条件下出現的,但他們又是前一时期俄罗斯文化的先进思潮的直接繼承者. 他們完全承受了在普希金、果戈理、格林卡、达尔高梅斯基的不朽作品中体現出来的那种对待艺术的嶄新态度; 完全承受了那些俄罗斯哲学思想的优秀代表——卓越的批評家和政論家, 革命民主主义者别林斯基和赫尔岑以及稍后的車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫明确規定了的对待艺术的嶄新要求, 把它們当作新的美学原則,艺术的現实主义和人民性的原則,艺术为最广大的群众所理解和接受的原則.車尔尼雪夫斯基以自己的論文«艺术和現实的美学关系»开辟了一个新紀元,他宣称,对于艺术来說,最美妙

的就是生活，艺术家必须在自己所有的作品里反映生活，成为生活現象的裁判人.

但是社会上的民主阶層的这些要求是与統治阶級，特別是与宮廷貴族的上層分子观点相抵触的，宮廷貴族的上層分子認为艺术是消遣的工具，只有少数的“选民”才配享受．歌剧院，音乐廳，城市的一切音乐生活的領导权，資料，全部操縱在他們的手里，在他們的管制之下.

他們从国外招聘了意大利的歌剧团，法国的輕歌剧团，出色的歌唱家和欧洲著名的音乐家．但这些社会阶層对祖国艺术的命运却漠不关心，他們对建立在民間基础上的为人民服务的艺术感到不可理解，認为这种艺术是不必要的，甚至是敌对的东西.然而在当时的俄罗斯，在社会舞台上，已經出現了代表自由民主資产阶級知識分子的一股新兴的文化的力量，这些知識分子在文化和科学的高潮中，在象征19世紀60年代和70年代特点的艺术繁荣中曾經起了巨大的作用．無論我們提到俄罗斯文化的那一个部門，我們一定都会到处遇到那一个时期的一些最卓越的活动家們的名字.在化学方面有孟德列耶夫，布特列罗夫和鮑罗丁；在自然科学方面有柯瓦列夫斯基和密契涅科夫兄弟；在数学方面有著名的索非亞·柯瓦列夫斯卡婭；在医学方面有鮑特金和謝琴諾夫；在文学方面有年青的列夫·托尔斯泰和屠格涅夫，車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫；在音乐方面有“強力集团”的作曲家們；在絵画方面有画家集团——以克拉姆斯柯依为首的流动展覽会的組織者們．就是这些人組成了先进俄罗斯知識分子的队伍，就是这些人为了年青的俄罗斯科学的繁荣和确

立俄罗斯艺术的独特性参加了当时反对反动力量的殘酷斗爭.由于学术界、文化艺术界人士相互間經常的友誼交往,由于思想一致和目的明确,相互的支持以及各个創作集体的团結,他們的力量大大地增強了.集体性是19世紀下半期的先进艺术家和科学家們活动中的特征之一.多方面的兴趣和多样化的著述也同样是他們的特征.

所有俄罗斯的先进的青年都力圖以自己的活动为祖国、为人民服务.他們秘密地閱讀赫尔岑創办的杂誌«鐘»,討論車尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫的論文.車尔尼雪夫斯基的小說«怎么办?»是优秀人物的必讀之書,全心全意忠实于革命事業的青年拉赫美托夫成为人們敬爱的英雄.青年們組織起来,聚会在一起不仅为了尽情地热烈爭論,而且还力求"按照車尔尼雪夫斯基的方式"安排自己的私生活.仿效車尔尼雪夫斯基所闡明的形式,"公社"也組織起来了.莫索尔斯基曾在这一种大学生团体里生活过一个时期.那时人們对自学和教育的任务是十分重視的.車尔尼雪夫斯基說过:"到目前为止在真理、艺术、科学的崇高思想面前,俄罗斯人的唯一可以做的事情就是促进它們在自己祖国里普及……这一事業目前需要,大概將来还長期地需要我們祖国最有才干的兒女發揮一切智慧和精神力量."

他这些話被当时的青年奉为应向何处并如何發揮自己的力量的直接的指示.我們祖国最卓越的学者們同样認为給广大群众作免費的通俗演講,使群众熟悉現代科学的成就,滿足群众对知識的渴求,都是自己的責任;当时建立了許多民間学校,女子高等学校在俄国第一次出現了(阿·波·鮑罗丁并且是1870年在

彼得堡开办的一所女子高等講習所的积极組織者和教师).

在音乐方面，19世紀的下半期同样是一个非常突出的繁荣时代，就极广泛的意义来說，这是一个涌現了許多最卓越的音乐文化活动家的时代，这些人的肩背上負担着解决历史进程本身在他們面前提出的巨大任务.家庭演奏的范圍，宫廷里的用来消遣的演奏会和戏剧生活的圈子已經变得难以容忍的狹窄. 音乐必須成为广大人民的財产，必須在国家和整个人民的社会生活中占据应有的地位.創作問題、演奏問題，培养俄罗斯音乐家干部問題，音乐啓蒙活动的任务問題被当作巨大的全民的任务提出来了.在这一时期优秀的鋼琴家，音乐文化事業方面的孜孜不倦的創立者安东·魯宾斯坦和尼古拉·魯宾斯坦展开了自己的活动，在同一时期彼得·伊利奇·柴科夫斯基也活着，进行了創作活动. 老一輩代表人物还在世，并积极地参加了音乐活动，其中有格林卡的直接繼承者，著名歌剧«水神»的作者达尔高梅斯基和卓越的音乐批評家兼作曲家謝洛夫在60年代开办了第一批的音乐学校：隶屬于彼得堡俄罗斯音乐协会的音乐学校——安东·魯宾斯坦創立的第一所俄罗斯音乐学院(1862)，由巴拉基列夫和洛馬金創办的免費音乐学校(1862)，还有尼·格·魯宾斯坦和彼·伊·柴科夫斯基手創的莫斯科音乐学院(1866)以及某些省城里的音乐学校.

* * *

一些对自己的力量和能力全然無知的青年参加了巴拉基列夫的小組.他們热爱音乐，虽然他們中間每个人都有另外的职業.居伊剛从軍事工程学院畢業，鮑罗丁是一个軍医，莫索尔斯

基是近卫軍的軍官，李姆斯基-柯薩科夫是个海軍軍官．只有巴拉基列夫一个人認定自己的職業是音乐．著名的艺术学專家、批評家、政論家符拉基米尔·华西里也維奇·斯达索夫是这些作曲家們的亲近的朋友和这个小組的重要成員．他不从事作曲，但作为一个精通艺术的能手、老練的音乐鑑賞家，他是年青朋友們的鼓舞者和热心的攘助者．

除了居伊是由著名的波蘭作曲家斯坦尼斯拉夫·莫紐西柯教过他一些課程外，他們多多少少都在普通教員的指导下受过家庭的音乐教育．同时应該提到彼得堡的李姆斯基-柯薩科夫的老师弗·阿·加湼耳，他不但給予自己的学生以良好的影响，而且还介紹他認識巴拉基列夫．強力集团成員們的創作个性是按不同方式形成的，在其成熟时期的表現也各不相同，但这些青年人的观点，同情心，志向以及世界观却有許多共同之点．他們都是生長在远离京城的俄罗斯外省地区，❶ 在那兒最初的音乐印象是和家庭演奏以及傾听民歌有关的．年青的音乐家們善于敏感地諦听自己人民的歌声，善于覺察到民間歌曲的不朽的美妙．格林卡和达尔高梅斯基的音乐，以及别林斯基和車尔尼雪夫斯基的論文教会了他們理解民歌的深奥的意义．关于别林斯基对青年的影响，斯达索夫說得好："别林斯基畢竟是我們真正的老师．任何的学校，写作訓練班，考試，以及其它等等对我們的教育

---

❶ 巴拉基列夫于1836年生在尼兹尼·諾夫哥罗得城（現今的高尔基城），居伊于1835年生在維利諾，莫索尔斯基在1839年生于靠近普斯柯夫港湾的卡列夫村，李姆斯基-柯薩科夫在1844年生在靠近諾夫哥罗得海港的齐赫汶城，只有鮑罗丁于1833年生在彼得堡．——作者注．

和發展所起的作用都比不上別林斯基一个人以及他每月發表的論文所起的作用来得大。我們在这里不会識別出当时俄罗斯的其它东西。当然，別林斯基的巨大影响無論怎样也不只是关系到文学一个部門；他擦亮了我們大家的眼睛，他培养了性格，他用強有力的手砍除了宗法的成見，在此以前这种宗法的成見一直是整个俄罗斯賴以生存的东西。他促成了健康有力的心智上的活动，这个运动在过了四分之一世紀以后，才得到了巩固和高漲。而我們都是他直接的学生。”

認为巴拉基列夫小組的成員是作曲家，那是远非全面的説法。他們的兴趣是极其多方面的，并且他們中間每一个人都从事了好几种工作。假如观察一下他們的活动表現在哪些文化領域中，在哪些形式中，他們感到兴趣的是哪些問題，他們所接触的是哪些人，那末就会清楚地知道，“强力集团”是处在当时俄罗斯知識分子的最先进，最活躍部份的前列。

鮑罗丁是一位卓越的化学家和社会活动家，他和那些俄罗斯科学巨擘德·伊·孟德列耶夫，阿·姆·布特列罗夫，伊·姆·謝琴諾夫，阿·奥·柯瓦列夫斯基，斯·勃·鮑特金有着友好的交往。莫索尔斯基的第二次見面是在外科医学院一位傑出的教授斯·阿·伊凡諾夫斯基的家里。鮑罗丁認識烏克蘭的女作家馬尔科·华夫巧克。他是在著名的医师斯·勃·鮑特金的家里和巴拉基列夫相遇的。

居伊在長时期中是以音乐批評家的身份出現的。此外，他还是一个最卓越的軍事工程的理論家，筑城学方面大量著作的作者，三个学院的教授。他們倆直到去世为止旣在科学方面又在艺

术方面工作.其余的三人則完全献身于艺术，但是行会般的狹隘观点对于他們是格格不入的. 莫索尔斯基显示了巨大而多方面的兴趣.他研究历史、文学、哲学.当他年青的时候在他的周圍有一些先进的，具有民主意向的青年人，虽然这些青年并非知名人士，但是按斯达索夫的話来說:“是聪敏而有教养的人”. 在自傳中，莫索尔斯基提到自己和舍甫琴柯，屠格涅夫，历史学家考斯托馬罗夫，作家格里高罗維奇，皮賽斯基等人認識一事.他在晚年和画家列宾，雕刻家安托考利斯基以及其他的人有着友好的交往.

巴拉基列夫和李姆斯基-柯薩科夫为教育工作、音乐社会活动貢献出了許多力量，他們并且是当时卓越的指揮家.

符拉基米尔·华西里也維奇·斯达索夫是一个傑出的人物.他在自己的一生中，看到了从格林卡起直到格拉祖諾夫为止的俄罗斯古典音乐艺术的繁荣. 他本人認識格林卡，青年时代他曾和謝洛夫有过多年的友誼关系. 他和达尔高梅斯基一直是过从甚密的朋友. 斯达索夫常以艺术和音乐批評家的身份在刊物上發表文章，支持音乐和絵画中一切独特的、民族的、真实的与生动的东西.他深信新思潮会在俄罗斯音乐中获得胜利，并竭尽全力促成这一胜利的到来. 他和巴拉基列夫尽管有着年龄的差異，但是他們的友誼早在1855年就已开始了，并且他对青年作曲家以及后来对小組的其他成員的影响是极其巨大的. 他是新美学原理的热情的宣傳者. 画家伊·叶·列宾——斯达索夫的知友——这样說过:“……斯达索夫發出了嶄新的、民族的怒吼，在他的論証里，覺察到一种現实主义的活力，斯达索夫的宣傳鼓

动，正如春雷和富有生命力的陽光一样吸引着艺术里的新生嫩芽.”

斯达索夫的交际范圍是如此广闊，因此要列举出和他会晤过的，通信来往过的，并在工作上得过他帮助的人，这就意味着要举出彼得堡的学术界和艺术界的所有先进的知識分子.

巴拉基列夫小組并不是一下子就組成的. 最初是由迁居到彼得堡不久的米里·阿历克賽維奇·巴拉基列夫和符拉基米尔·华西里耶維奇·斯达索夫組成了它的核心.他們是在格林卡的家里認識的，并且很快地結成牢固的友誼.共同的思想趋向和对格林卡天才的热烈崇拜使他們亲近起来. 当时巴拉基列夫已是一位作曲家了，他以鋼琴家的身份出現在音乐会上，同时他已有一些乐队的工作經驗. 他曾在尼兹城的一个地主——艺术保护者，内容丰富的音乐著作（莫扎特和貝多芬的傳記）的作者阿·德·烏賴培雪夫的家里担任指揮. 烏賴培雪夫还帶巴拉基列夫来到了彼得堡，并使他和格林卡認識.

格林卡和巴拉基列夫来往沒有多久，总共只有几个月，但他給予巴拉基列夫的才能以应得的估价，并把他当作志同道合的人.格林卡对自己的妹妹雪斯塔考娃說过：“一开始我就發覺到巴拉基列夫在有关音乐方面的观点和我如此的接近.”❶ 格林卡領导巴拉基列夫进行創作事業，給他以指示，把西班牙民間进行曲的主題贈送給他，后来年青的作曲家遵照偉大导师的指示，在自己的序曲中应用了这支进行曲.这一份礼物是在1856年4月

---

❶ «俄罗斯音乐报»1910年第41期，863頁.——作者注.

26日，格林卡动身到国外去的那一天贈送給巴拉基列夫的.以后格林卡就沒有再回祖国.在1857年2月3日，他死于柏林.

和格林卡的交往，巩固了巴拉基列夫的信念，給他的事業指出了方向和前途. 这就是为什么后来巴拉基列夫会这样勇敢地担負起了青年音乐家集团的領导者的責任.

格林卡逝世以后，俄罗斯音乐的先进力量开始聚集在阿力山大·賽尔蓋維奇·达尔高梅斯基的周圍. 作为格林卡的朋友和繼承者，达尔高梅斯基以父亲般的关怀对待青年作曲家們，并且促进了小組的形成. 在他的家里莫索尔斯基会見了巴拉基列夫和居伊，并且参加了他們的集团.

这样，在1857年已有三位作曲家了：巴拉基列夫，居伊和莫索尔斯基（后者当时才十八岁）. 他們在米利·阿历克賽維奇的領导下，醉心于研究音乐，米利·阿历克賽維奇和自己的青年朋友重复地四手联彈了許多古典作品，其中有貝多芬的全部交响乐，舒柏特、舒曼、格林卡的許多作品，同时解釋这些作品是怎样写成的，它的形式如何，并且还探究这些作品的技术性質的細节.課程是常在友誼的交談中进行的.斯达索夫也常常参加他們的聚会，特别是当分析小組成員的作品的时候.

1861—1862 年的冬季，李姆斯基-柯薩科夫和他們結合在一起.他是他們中間最年青的一个，当时这个十七岁的热情的少年立刻完全被巴拉基列夫所吸引了(巴拉基列夫比他大八岁).

“巴拉基列夫是像对待兒子和学生一样地爱护我，而我簡直是爱上他了.在我的心目中，他的天才超过了一切可能的界限，而他的每一句話和見解对我来說都是一种絕对的真理.”

在友誼的早期，巴拉基列夫小組的成員們很多是进行了自学；在自学过程中，巴拉基列夫和学識淵博的斯达索夫給予他們以巨大的帮助．李姆斯基－柯薩科夫回忆道：“和巴拉基列夫認識以后，我首先听到的話是，应該閱讀，关心自学，熟悉历史、熟悉优美的文学和評論．这一点我得感謝他！”

李姆斯基－柯薩科夫在他化了多年时 間写成的一部 著名的自傳«我的音乐生活»里給我們留下了回忆他青年时代朋友的宝貴的几頁，給我們留下了他們外在的和内在的性格的鮮明特点．当談到巴拉基列夫时，他写道：“作为一个优秀的鋼琴家，卓越的乐譜閱讀者和傑出的即兴作曲者，由于生来就对和声学和音响学有正确的听覺能力，他具有一种一部份是天賦的，一部份是通过自己努力尝試的实踐而获得的作曲技能……作为 一 个 評 論家，即技术的評論家，他是令人惊嘆的．他会立刻覚察出任何一点技术上的瑕疵或是錯誤，他能立刻看出形式的缺陷……并馬上坐到鋼琴旁边，即兴地彈奏起来，指出应該如何修正或改写这个作品．”“人們毫無異議地傾听他的意見，因为他的个性感召力是极其巨大的．他年青，長着一双美妙、灵活、熱情的眼睛和一撮漂亮的鬍子，講起話来坚决，威严和直率…….”

当然，这里所發生的影响不仅是在于巴拉基列夫的講話是如何的（坚决、威严、直率），而是在于他倒底講了些什么，他号召自己年青而有才能的同志們做些什么，这些同志从他的談話里，期待着新穎的真理，并領会他的众多的意見．

李姆斯基－柯薩科夫接受了巴拉基列夫的意見，毫不犹豫地从事交响乐作品的写作．居伊和莫索尔斯基忙于構思歌劇．居伊

在那时已經是兩部独幕歌剧(«高加索的囚徒»(1857—1858)和«总督的兒子»(1859)的作者,并已开始写作自己最著名的歌剧作品«威廉·拉特克列佛»,这是以巴拉基列夫向他提供的海涅的民族叙事詩为題材的.莫索尔斯基正醉心地为索法克的剧作«埃及皇帝»譜曲,但很快地他又被戈斯塔夫·弗罗貝尔的小說«薩拉姆保»的題材所吸引了(但这部歌剧沒有完成).小組的領袖巴拉基列夫本人在60年代初致力于为莎士比亚的悲剧«黎尔王»配乐,并考虑写作一部俄罗斯的神話歌剧«热帶鳥».但这个意图并沒有能实現.这是一个創作的摸索时期,并且明显地可以看出,在这一时期年青的作曲家們都傾向于宏巨的作品形式,傾向于充滿戏剧性,热情和浪漫主义的历史性題材.

討論作品,热烈地交換意見,相互的批評,有时批評得很尖銳,这些都大大地促进了青年作曲家們的創作的成長.由于創作聚会,共同工作、座談和爭論在青年們中間产生了亲密的友誼关系.在艺术史上,从未有过先例,像"強力集团"作曲家之間有着那样慷慨的友誼,相互間忠誠的关怀和始終不渝的信賴.每个人的成功都是共同的欢乐,失敗是共同的苦悶.1862年,当李姆斯基-柯薩科夫出国航行的时候,朋友們沒有和他断絕联系,和他进行了愉快的通信.巴拉基列夫勸他繼續致力于交响乐創作,并供給他以行板的主題.李姆斯基-柯薩科夫在船只停靠在英国海岸的时候写完了这部份之后,便从邮局把自己的作品寄給了巴拉基列夫.

就在这一年,鮑罗丁加入了这个小組.在第一次的晚会上他就听到了由巴拉基列夫和莫索尔斯基四手联彈的«缺席者的交

响乐»，也就是李姆斯基-柯薩科夫的交响乐．鮑罗丁对作品的美妙讚嘆不已，并指出莫索尔斯基（以前鮑罗丁曾听过他的演奏）作为一个音乐家来説，已有了显著的成長，李姆斯基-柯薩科夫的作品演奏得旣有光彩，也有深刻的智慧和活力．

当时，鮑罗丁已是一个成熟的人了，他是一位外科医学院化学系的副教授．他进入了音乐的領域来探索自己的道路．鮑罗丁醉心于室内乐，他本人在室内乐团中演奏長笛和大提琴，在和巴拉基列夫小組組員們相遇以前，他已写了一些室内乐作品．他曾經和著名的音乐評論家和作曲家謝洛夫相識，謝洛夫向他介紹了格林卡的作品，这些作品深深地激动了这个青年的音乐家兼教授．一个偶然的机会把鮑罗丁和巴拉基列夫結合在一起了（但是，是否可以把这兩位先进的青年人在車尔尼雪夫斯基的朋友鮑特金医生家中的会見与相識当作是偶然的事情呢？）鮑罗丁进入小組后，立刻找到了志同道合的人和朋友，这些人深深地讚賞鮑罗丁的巨大的天才，并热烈地爱上了他．

这样，到了1863年，这个著名的音乐家小組就組成了．格林卡的深刻而富有人民性的、真摯的作品是这些青年作曲家們的榜样和理想．“強力集团份子”終生都和格林卡保持着血肉相連的感情，并且崇拜他的天才，他們把自己当作是格林卡遺訓的直接繼承者．格林卡的名字被写在小組的旗子上．他們非常珍視和达尔高梅斯基以及經常虔誠地紀念她哥哥格林卡的雪斯塔考娃等人交往，这些人好像是一种把他們和偉大的先驅者联接在一起的活的环节．宣傳格林卡的作品成了他們共同的事業，他們神聖的職責．他們积极地参加雪斯塔考娃發起的格林卡作品的再

版工作，热烈地迎接格林卡歌剧的每一次新排演，莫索尔斯基在1874年写給雪斯塔考娃的信里提到歌剧«伊凡·苏薩宁»說，“我們又將要听到并看到我們永远崇敬的格林卡，偉大的导师，偉大的俄罗斯音乐学派的創造者(在任何时候)的作品了……”

李姆斯基-柯薩科夫曾經和巴拉基列夫一同参加了出版格林卡歌剧总譜的編輯工作，他在«我的音乐生活»一書里回忆道：“从事編輯格林卡总譜的工作对我來說是一个意外的学習机会．在此以前，我已經知道并崇拜他的歌剧；但是我参加了編輯出版总譜的工作以后，才得以了解格林卡作品的特征与配器法，一直到最微末的細节一个瑣碎的音符为止．我的欣喜与我对这个天才人物的崇拜是無限的．他所有的作品是多么的精致，同时，又多么純朴和自然！他对声部与乐器的知識是多么的广博！我貪婪地吸取了他所有的方法……我研究了他优雅的和自然的声部处理方法．而这对我來說是一所良好的学校……”

鮑罗丁接到了格林卡的妹妹雪斯塔考娃的礼物：歌剧«露斯蘭与柳德米拉»的总譜后，写信給她說：“亲爱的柳得米拉·伊凡諾芙娜，我对这礼品想不出感謝的話來說．这真是一部华丽的总譜．是的，这部总譜將成为全俄罗斯作曲家們的福音．”后來鮑罗丁自己也写了一部歌剧紀念格林卡．

年青的作曲家們循着格林卡所指示的道路，循着人民性和現实主义的道路，力求更深刻地研究民間創作．在60年代里，“強力集团”作曲家們着手研究俄罗斯民間歌曲．在这些年代里，巴拉基列夫經常去伏尔加河，在那里他直接从人民的口里，从縴夫，农民那里記录民間歌曲．他在1866年出版的歌集(«俄罗斯民

歌四十首»）为俄罗斯的民間艺术开辟了一个新紀元，作曲家所写的伴奏是如此有机地和民歌的旋律結合在一起，以致直到現在为止这本歌集仍然是以精致的技巧对民歌进行加工的典范.

后来李姆斯基-柯薩科夫，烏克蘭的作曲家恩·符·賴賽恩科以及著名的民間艺术家聶·勃·索卡利斯基以巴拉基列夫的歌集为范例，也編輯了自己的民歌集.

1862年巴拉基列夫曾經在高加索住过一些时候，他从那兒帶来了一些音乐主題作为他的器乐作品«塔瑪拉»与«伊斯拉美»的材料.

新俄罗斯学派的作曲家們在其器乐和声乐作品中力求利用完全采自民間的歌曲以及民間音乐語言里的个别成份，他們也創作自己所固有的旋律，但这些旋律并不能和民間的区别开来.他們的音乐具有鮮明的民族性. 这种音乐不仅反映着过去和現在的俄罗斯生活景象，同时还丰富地、多方面地描絵着俄罗斯人的内心世界.俄罗斯人的感受、思考与期望，俄罗斯人的世界观，俄罗斯人性格的典型特征的表現.

显然，为了把这种内容体現到他們所拟就的題材中去，那么与語言，戏剧动作有关的，而在器乐音乐中与文学題材有关的体裁，即所謂“标題音乐”，对他們来說是需要和最合适的.

与歌詞或与戏剧效果相联系的体裁就其現实主义地体現内容来說，其中潜藏着极大的可能性，而同时又是最富有民主性的.通过这样的体裁能使听众更容易理解作品的内容，音乐形象的構思以及思想的意向，而这一些对于作曲家-啓蒙者来說也是很重要的.

*　　　*　　　*

“強力集团”作曲家們的音乐遺产是非常丰富和多种多样的. 他們每一个人都按照自己的天賦才能选擇了最合心意的东西. 巴拉基列夫写作了許多浪漫曲和一些大型的器乐作品，但沒有写过一部歌剧. 李姆斯基--柯薩科夫創作了十五部歌剧，許多大型的器乐作品和許多的浪漫曲，但室内乐曲却很少引起他的注意. 居伊虽沒有創作过一部大型的器乐作品，但却写作了十二部歌剧(虽然其中有几部是独幕剧)，許多浪漫曲，大量的室内乐作品. 莫索尔斯基写过四部歌剧，一些小型的器乐作品和許多独創一格的浪漫曲套曲. 鮑罗丁創作了一部歌剧，兩部不朽的交响曲和一些浪漫曲，四重奏和其它的室内乐作品. “強力集团”的作曲家們創作具有不同的音乐体裁的作品，但他們在歌剧的創作中，最鮮明有力地显露了自己的才能，虽然在早期他們几乎都是从器乐作品入手創作的，并在一开始便写了一些意义深長的作品，在器乐創作中每位作曲家都鮮明地表明出自己的个性. 每个人都有一种自己所特有的“音乐笔法”，但每位作曲家按照自己的方式臆想并体現了那些为大家所共有的特征，这些特征是由一致的思想，美学傾向和信念所形成的.

这些共有的特征确定了“強力集团”作曲家們的作品的永恆的价値.

他們遵循着格林卡的音乐傳統，在自己的作品中把深刻的思想性与完善的音乐形式結合在一起. 把高度的專門技巧和音乐的平易性、純朴性結合在一起，把革新与忠实于民間創作的固有傳統結合在一起.

强力集团份子的交响乐作品，如李姆斯基-柯薩科夫的第一交响曲，还有他根据俄罗斯历史故事中的形象而写成的交响画«薩特閣»，东方的幻想神話《安塔尔》以及鮑罗丁的第一交响曲就是这样的，至于他們的領袖和老师巴拉基列夫本人在50到60年代的交叉期間所創作的許多器乐作品：«三个俄罗斯主題的序曲»(1858年)，«一千年»(«俄罗斯»)(1862年)，莎士比亞的悲剧«黎尔王»的配乐(1861年)，«三个捷克民歌主題的序曲»（1867年）就更不用說了．这些作品的共同特点是具有鮮明的民族色彩，深刻的民間基础，如画般的管弦乐色調，不以作者是否具有解釋的标題为轉移的，具体而生动的內容．

在沿着現实主义和人民性的發展道路上前进的俄罗斯音乐艺术的本質中就包含着标題性的傾向．

早在格林卡給庫考利尼克的信上就說过："我認为，可以把艺术的要求和时代的要求結合起来，……而創作乐曲等于是在向專家們和普通的公众做报告"……"至于我的大胆的幻想是需要歌詞和确实的材料为根据的．"

1888年居伊在自己的一篇論文里說道："音乐最善于表現与傳达人們內心的情緒，此外，音乐还能夠在听众的想象中喚起为标題所提示的形象．"

强力集团的成員，尤其是李姆斯基-柯薩科夫，以标題器乐音乐的体裁創作了許多极其生动的作品．在論及李姆斯基-柯薩科夫的 «安塔尔» 的时候，鮑罗丁曾經說过："这部交响曲，無論是在音乐的新奇和美妙方面，或是在令人惊奇的、色彩鮮明的管弦乐方面都是傑出的……这部交响曲在某些乐章里是根据一定

的題材写成的，并且乐章的划分和每个乐章的結構并不受假定的奏鳴曲范圍的限制，而只是取决于題材本身的内容.”

并不是“強力集团”作曲家們的一切交响乐作品都体現了一定的題材，尤其是体現文学方面的題材．在交响画«薩特闊»中(1890年李姆斯基-柯薩科夫把这題材写成了歌剧)作曲家以音乐叙述一个竖琴彈奏者薩特闊在沉到海底的时候，是怎样使海中所有的居住者随着竖琴的乐声而舞蹈的，以及怎样喚来狂風暴雨的．在交响組曲«安塔尔»中(根据賽恩考夫斯基的神話写的)李姆斯基-柯薩科夫文学題材的發展，創造了許多更具有概括性特点的音乐形象，如«复仇的欢乐»(第二乐章)，«权力的欢乐»(第三乐章)，«爱情的欢乐»(第四乐章)等等，在巴拉基列夫的交响詩«塔瑪拉»中(根据來蒙托夫的長詩写成的)描述着住在險峻的悬崖峭壁的，美丽而狡詐的女皇的形象.在鮑罗丁的交响詩«中亞細亞的草原上»中描繪了無限辽闊的基尔吉兹草原以及商队沿着这辽闊的草原移动的情景，傳出了俄罗斯和亞細亞的旋律，它們巧妙地交織在一起.莫索尔斯基的«荒山之夜»是描繪妖魔的夜宴，妖魔的舞蹈以及黎明的来临.所有这些作品都是名符其实地具有标題性的，其实李姆斯基-柯薩科夫的第一交响曲，巴拉基列夫的俄罗斯主題的序曲以及鮑罗丁的交响曲并沒有題材的中心．然而这些作品都具有強烈的音乐形象的鮮明性和具体性，表情的明显性以及叙事詩与風景画的明朗性.鮑罗丁的交响乐也是这样.关于鮑罗丁的第二交响曲斯达索夫曾写道：“在这里能听到与他的歌剧«伊戈尔王»的气質和性格相似的古老的俄罗斯勇士的气質，并且在这部交响曲的慢板中似乎看見

了“吟誦詩人”的姿态，而在終曲里彷彿看見了盛大的勇士們的宴会和狂欢的場面.”

像莫索尔斯基的«图画展覽会»这样的作品是独創一格的. 这部标題鋼琴作品用音乐体現了莫索尔斯基的朋友，一位建筑家符·阿·格尔特曼的画作中的形象，画展是在作者死后举行的. 这些“图画”内容上各不相关，有孩子在花园中游戏，有古堡，馬車的軋軋声和法国女商人，有雄偉的凱旋門和雛鷄.这些音乐形象都聚匯在这部完整的作品里.

強力集团作曲家們的标題器乐作品的独創性不仅在俄罗斯是不平凡的.就是在世界的音乐文献中也未有过类似的范例.但这决不是为了独創而独創. 这种独創性是导源于作曲家們的一定的美学方針.他們多半在声乐范圍里从事于歌剧、浪漫曲的創作活动，并注重极端生动的具体性，促使作品形式服从于構思，这一点在交响乐創作上也留下了痕迹. “強力集团”的作曲家們以嶄新的革新家身份在音乐艺术的領域中出現. 他們这种前进的意向最明显地表現在莫索尔斯基的著名的口号里:“向着嶄新的，目前还是無边無际的艺术海岸前进……”.

随着这些作品的相繼出現，产生了新的意图，小組的創作力量巩固了，它的社会意义也在提高，活动的范圍也扩大了.

关于已經提到过的，在1862年开办的免費音乐学校是巴拉基列夫小組的最初的社会活动的表現.

免費音乐学校把在广大居民阶層中普及音乐知識当作自己的任务. 所以这所学校不从学員那里索取任何报酬，主要是教授独唱和合唱.当时卓越的合唱指揮家、声乐教育家、农奴出身

的格·茨·諾馬金領导了这个免費音乐学校的合唱队．免費音乐学校用自己学生的力量并吸收了社会的其它音乐力量常常举行公开的音乐会，巴拉基列夫的指导确定了这些音乐会的共同特点，他在許多年内都是这些音乐会的組織者和指揮者．

关于免費音乐学校斯达索夫曾經說道："这种現象在我們这里是从未有过的．沒有誰曾經考虑过我們人民的眞正的音乐教育，沒有誰曾把自己所有的时間和天才献給了人民．""这样，普通的群众也就有地方向人学習了．"因此，根据斯达索夫的意思，"劳动阶級"的代表們也一定要到这里来的，"……我們的一切力量，我們对未来的艺术的一切希望如果不是寄託于他們身上，那末究竟又寄託于誰呢？……"

免費音乐学校經受了組織上和物質上的許多困难，沒有固定的校舍和組織音乐会的資金以及其他等等，但願意学習的人却很多．这个学校在扩大宣傳音乐知識的事業上曾起了巨大的作用．它拥有成千的畢業生，这些畢業的学生在后来成了許多合唱团的团員．免費音乐学校培养出了許多卓越的独唱家．免費音乐学校的音乐会具有极大的历史性意义并且引起极大的社会共鳴．"強力集团"作曲家們的許多极重要的活动阶段和这些音乐会都有关系，特别是姆·阿·巴拉基列夫和恩·阿·李姆斯基-柯薩科夫的指揮活动．按照斯达索夫的說法，"免費音乐学校遵循着他們領导者的首創精神，涌現出許多俄罗斯艺术和俄罗斯音乐創作的先知者和宣傳者．"在免費音乐学校的音乐会节目中，除了演奏西欧作曲家柏辽兹和李斯特的一些新作品外，对于俄罗斯音乐也經常地予以极大的注意．在这里宣傳格林卡和达

尔高梅斯基的作品，并首先演奏年青的強力集团作曲家們的作品.在这里建立了演奏俄罗斯古典音乐的傳統.巴拉基列夫的指揮才能显示出全部的威力.他是当时傑出的指揮家，他以深刻而热誠的演奏使听众感到惊訝.他常常不看总譜指揮.在60年代的中期，那时巴拉基列夫的指揮活动到了最繁荣的时期，在他的指揮下在布拉格上演了格林卡的歌剧，这些演出大大地促进巩固了捷克人民和俄罗斯人民之間的友誼联系，并且在捷克音乐的發展中起了显著的作用.

1867年由巴拉基列夫指揮，在彼得堡举行了斯拉夫音乐会，在这音乐会的节目中納入了一些俄罗斯作曲家們的大型交响乐作品.在这一次音乐会的报告中斯达索夫首先用了“強力集团”这个名称，它从此就成为小組的通用名称.斯达索夫希望斯拉夫貴宾們“永远記住，虽然还年幼的，但已經是強有力的俄罗斯音乐家集团里有着許多詩篇、感情、天才和智慧.”在巴拉基列夫的指揮下，免費音乐学校的音乐会經常地演奏強力集团作曲家們的大型作品，其中首次演奏的有巴拉基列夫的«三个俄罗斯主題的序曲»，居伊的歌剧«高加索囚徒»和«威廉·拉特克里夫»中的片断，李姆斯基-柯薩科夫的第一交响曲和他的«塞尔維亞幻想曲»，巴拉基列夫的«三个捷克主題的序曲»，莫索尔斯基的歌剧«鲍里斯·戈都諾夫»中的片断，鲍罗丁的«伊戈尔王»中的片断，以及鲍罗丁的第一交响曲.

“強力集团”漸漸地得到了社会人士的讚許，巴拉基列夫曾經应邀領导俄罗斯音乐协会的音乐会．在1868—1869年和1869—1870年的音乐季节里巴拉基列夫指揮了俄罗斯音乐协会的音

乐会．俄罗斯音乐协会由于一些先进音乐家例如阿·弗·魯宾斯坦，姆·阿·巴拉基列夫等人的参加而起着进步作用．但音乐协会的管理却掌握在貴族的手里，財政方面也是仰仗他們的鼻息．由于巴拉基列夫不适合于这些“高貴的艺术保护者”的口味，不久他就被免职了．

巴拉基列夫和他朋友們的一切活动和在报刊上發表的尖銳的辯論性的斗爭是同时發生的．反动的批評对新俄罗斯学派的作曲家們的作品作了尖刻的否定，“強力集团”的称号被反动的批評家用作为侮辱的綽号，但年青的音乐家們也馬上进行了反击．1864年居伊第一个在报刊上發表了文章、但很久很久沒有人能猜出这位勇敢的匿名批評家是誰，他論及免費音乐学校的音乐会、格林卡的作品、“強力集团”作曲家們的創作以及在彼得堡音乐生活中出現新鮮事物．居伊捍卫了強力集团者的观点和原则，出色地完成了自己的任务．他有尖銳的雄辯家的才能，这种辯論的才能在当时的情况下是很必要的．凱撒·居伊一生沒有停止过音乐批評的活动，而且在60年代时他工作得特别紧張．

在1868—1869年，除开居伊和斯达索夫之外，还有鮑罗丁和李姆斯基-柯薩科夫也用力在报刊上發表批評的文章．前者写了三篇音乐批評的文章，后者写了兩篇．

1867年李姆斯基-柯薩科夫的交响画«薩特闊»在巴拉基列夫的指揮下第一次演出了．批評家法明岑苛刻地抨击这部作品，同时抨击了整个俄罗斯音乐学派，他称俄罗斯作曲家們的器乐作品都是些“特烈巴克”❶——俄罗斯的、芬蘭的、哥薩克的、捷

❶ “特烈巴克”（Трепак）是一种快拍子的俄罗斯农民舞蹈．——譯者注．

克的、塞尔維亞的特烈巴克……

由于这些輕視的称呼，应該提一下格林卡的《卡瑪琳斯卡雅》，达尔高梅斯基的《小哥薩克》和《芬蘭幻想曲》，巴拉基列夫的《捷克序曲》，李姆斯基-柯薩科夫的《塞尔維亞幻想曲》。十分明显的，60年代末期的批評和称格林卡的《伊凡·苏薩宁》是馬車夫音乐的30年代的批評是相差無几的。

如果說居伊、鮑罗丁和李姆斯基-柯薩科夫亲自执笔为的是保卫自己的信念，那末莫索尔斯基在他的音乐小品《古典作家》和《傀儡剧》里却諷刺地描繪出他們的不雅观的面貌，独創地回敬了这些"批評家"的一貫的攻击。这是音乐諷刺里的一个出色的范例和对这些抨击的应有回答。但是迫害愈紧，先进的俄罗斯音乐力量的代表們团結得就愈紧密。柴科夫斯基針对李姆斯基-柯薩科夫的《塞尔維亞幻想曲》而在报刊上發表的初次的言論(1868年)是特别有意义的(柴科夫斯基与巴拉基列夫小組的相識接近是在这一事件的前兩年)。柴科夫斯基起来支持了这部作品的优点，并預言了李姆斯基-柯薩科夫的光輝前途。他写道："……無疑的，这位极有才能的人物是注定了要替我們艺术增添光彩"柴科夫斯基的第二篇評論——《莫斯科音乐界的呼声》(1871年)——提出了俄罗斯音乐家的热烈的抗議，反对解除巴拉基列夫指揮俄罗斯音乐协会的音乐会的职务。

在巴拉基列夫的小組里籠罩着极其忠实的友誼气氛。共同討論新的作品成为經常的鼓励和温暖，鮑罗丁在給自己妻子的信中写道："在我們的各个方面沒有絲毫的妒嫉、虛荣心和冷淡，每个人都真誠地为别人的最微小的成功而感到快慰。"

在60年代的末期，他們有时在达尔高梅斯基、居伊那里聚会，有时在格林卡的妹妹雪斯塔科娃，符·瓦·斯达索夫那里聚会，大家帶来了一些新作品.作曲家們不仅仅習慣于彼此表演已經写好的作品，而且也習慣于表演作品的片断，未写完的草稿以及尙未修飾的作品.大家立刻展开討論，吐露自己狂喜的心情或是提出疑問，听取意見和要求，这一切提醒了他們的思維，并有助于今后的創作.

在这个时期，小組很注意演出的問題，他們根据格林卡声乐教育工作的原理拟制并奠定了俄罗斯風格的基础. 要求演奏富于表情和純朴，深刻和摒棄浮表的效果是基本的原則.在小組里就是这样演奏了达尔高梅斯基、格林卡以及強力集团者們本身的作品. 莫索尔斯基不仅是一位优秀的鋼琴家，同时还是一位歌唱家、卓越的演奏家.这时达尔高梅斯基的学生，天才的普尔高利德姊妹常常訪問这个小組，阿历山大·尼古拉也芙娜是一位卓越的歌唱家，巴拉基列夫集团的人，特别是莫索尔斯基，都是按照她的声部和演唱能力写了許多声乐作品. 优秀的鋼琴家和作曲家娜傑日达·尼古拉叶芙娜(后来成了李姆斯基-柯薩科夫的妻子)常常担任伴奏.

演奏和歌唱技巧的問題并非偶然地成为巴拉基列夫小組注意的焦点.在60年代的下半期，集团的每位作曲家以普希金，涅克拉索夫，瑪依柯夫，高尔卓夫，密支凱維茨的原文創作了一套浪漫曲，他們每个人都怀有应該繼承格林卡光荣傳統的歌剧的意向，并准备自己来完成这个任务. 可以大胆地說，在这些年代里經常有卓越的演唱家(歌剧演唱家和爱好者)来訪問这个巴拉

基列夫小組，小組像統一的創作实驗室在工作着，因此他們会这样迅速地并帶着不可磨灭的光輝达到了目的.研究浪漫曲、演奏風格問題和声乐的表情，对于解决歌剧創作上的許多問題，特別是对朗誦風格的形成有着巨大的意义. 巴拉基列夫集団的人考虑到改善歌剧朗誦調的必要性. 当时的許多歌剧里的朗誦調不能使作曲家們滿意，因为这些朗誦調常常具有固定的程式.曲調与語言音調的結合問題以及这些語言音調的民族特征成了他們注意的焦点.他們傾听了人民的談話，找到了体現历史故事、哭泣、体現快口令和純朴而充滿感情的語言音調的音乐手法，从而縝密而精細地拟定出俄罗斯歌剧朗誦調的原則. 达尔高梅斯基对強力集団作曲家們的朗誦調風格的形成起了很大的影响. 年青作曲家們讚美歌剧«水神»中的朗誦調，因为它富有表情以及具有民族特征的音調.1868年，虽然那时达尔高梅斯基正根据普希金的原作从事歌剧«石客»的創作，但他每周都和巴拉基列夫小組的成員見面，同时还細心地注意着他們創作的成長.莫索尔斯基向达尔高梅斯基学習了許多东西，并称他为"音乐真理的偉大导师".莫索尔斯基的这些浪漫曲，像«淘气貨»，«山羊»，«卡里斯脫拉特»，«神学校学生»是那些具有浪漫曲特征、浪漫曲情节的达尔高梅斯基的作品——«磨坊主人»，«蛆»，«九品官»的繼續發展. 莫索尔斯基在这几年里所写作的歌剧«結婚»便是在达尔高梅斯基的«石客»❶ 直接影响下着手进行的实驗.

---

❶ 达尔高梅斯基死于1869年1月，当时他囑咐他十分信任的年青朋友完成他的歌剧«石客».居伊和李姆斯基-柯薩科夫完成了这部作品.若干年后，在90年代的末期，李姆斯基-柯薩科夫繼承了俄罗斯朗誦歌剧的方針，並在当时根据普希金的原詞創作了歌剧«莫扎特与薩呂耶里».—作者注.

新俄罗斯音乐学派其歌剧的構思中和浪漫曲的創作中利用祖国的文学作品，从普希金、萊蒙托夫、果戈理、涅克拉索夫、奥斯特洛夫斯基、高尔卓夫、梅伊的作品中汲取題材，人物形象和歌詞，这并非偶然的．俄罗斯文学与強力集团者的意向是相适应的，并且俄罗斯文学是強力集团者賴以創作的土壤．斯达索夫在論文«二十五年来的俄罗斯艺术»中指出，新俄罗斯学派的形成像一股独特的洪流一样，它沒有向誰模仿，而是在自己祖国文学事業的土壤上产生的．斯达索夫写道：“我們的音乐在19世紀的30年代里开始沿着自己的道路前进，我們的文学随着克雷洛夫、普希金、格里鮑耶道夫早在19世紀25年代就已經走上的道路，当时还沒有任何一种其他的艺术进入这一条道路．”

歌剧体裁的最珍貴的作品以及室内声乐作品与俄罗斯文学都有着联系．

強力集团者創作的浪漫曲是室内声乐体裁的优秀作品所建成的最丰富的画廊．其中有动人的抒情作品以迥非寻常的深刻性和誠摯性体現了人类精神感受的真相（鮑罗丁的«在遙远祖国的岸旁»，居伊的«被焚燬的信»，李姆斯基-柯薩科夫的«啊！假如你能夠»，巴拉基列夫的«夜啊，把我帶走吧！»等十分美妙的作品充滿着哀思和幽靜的感情，（李姆斯基-柯薩科夫的 «云彩在变幻»，«少女»，巴拉基列夫的«金魚之歌»和«格魯吉亞之歌»，居伊的«皇邨的塑像»），也有展开戏剧性的画面的作品，像鮑罗丁的«大洋»，李姆斯基-柯薩科夫的«安塔尔»，莫索尔斯基的«被遺忘的人»．此外还有具有深刻的哲学概括力的作品（李姆斯基-柯薩科夫的«預言家»，鮑罗丁的«沉睡的公主»，莫索尔斯基的套曲

«死神的歌舞»）和表現幽默景象的体裁(莫索尔斯基的«神学校学生»,«山羊»,«淘气貨»)或是孩子們生活的景象（莫索尔斯基的«兒歌»).莫索尔斯基在这种体裁中，取得了高度的現实性和生活的真实,他的室内声乐作品非常完整,并像宇宙現象一样絶無重复,在音乐史上也是無可倫比的.

莫索尔斯基和鲍罗丁并不总是在文学中寻找体現自己大胆的構思的現成范例,他們倆具有杰出的文学才能,他們独立地为自己的声乐作品写了許多歌詞.

1869年2月在瑪林剧院的舞台上演出了巴拉基列夫小組的第一部歌剧——居伊的«威廉·拉特克列夫».这部歌剧还沒有在歌剧体裁中充分表現出新俄罗斯学派的全部意向. 按照斯达索夫的話来說，歌剧題材本身（以海涅的青年叙事詩为題材的基础)包含着許多浪漫色彩的“荒謬怪誕的噱头”，但是“这里也有不少富有詩意的,热情的成份……”

在1869年除巴拉基列夫一人外，小組里的所有其他的成員都在从事于歌剧的創作.

在70年代“強力集团”的創作生活进入了新阶段.

1871年在彼得堡的音乐生活中發生了一件非常重要的事件，即拟定改組音乐学院. 某些人士当时打算以巴黎音乐学院做榜样，把音乐院改成“乐队学校”. 但年青的俄罗斯艺术的进步力量勇敢地保卫了自己的第一所高等音乐学校. 音乐学院的改組完全沿着另外一条道路进行的. 这里注入一些新生力量. 格·阿·拉罗西和李姆斯基-柯薩科夫应邀担任了理論課程的教师. 对新俄罗斯学派来說，这是一个辉煌的胜利，而对反动

集团来說，这是一个巨大失敗．难怪反动的批評家罗斯切斯拉夫在用法文出版的貴族报刊《聖彼得堡月刊》上訴苦說："在这所崇高神聖的古典音乐主义的音乐学校中，却有着小組的革新者代表人物，而且他又是以管弦乐法教授和理論教授的身份出現的．"罗斯切斯拉夫在給另一个反动批評家，強力集团者的死敌法明岑的信中宣称，他不得不"大声抗議"……"但願新来的教授們向大家宣佈……他們立志要大体上遵循格·扎林巴在高等音乐教育的基础上所拟定的原則和綱領．"但是年青的教育家們并沒有宣誓要忠实于"永誌不忘的扎林巴"的遺訓，他們經常嘲笑他，莫索尔斯基在自己的音乐小品文里，也曾經惡意地譏笑过他．相反地，他們在教育工作中始終不渝地执行了新俄罗斯学派的原則．由于自己的老同志的贊同，李姆斯基-柯薩科夫接受了这一建議．

"这是太好了！"鮑罗丁向他的妻子說道，"柯薩科夫，自己也意識到，他对年青一代在关于拟定音乐的真正方向上会有很古的影响．同时他也教授作曲，可見他拥有极大的能力引导青年走向真正的艺术道路上去．"

巴拉基列夫学派的代表在音乐学院里的出現，对整个俄罗斯的音乐教育的方針来說，是一件具有决定性意义事情．由于缺乏技术修养和对教育方法生疏，李姆斯基-柯薩科夫起初曾經感到惶惑不安．虽然他身为教授，但在最初几年里，一面教授别人，一面自己还紧張地学習，只是由于虛怀若谷的精神和律己甚严的作風阻碍了他認識到，在这个事業圈里他的初步的活动已經是一种革新者的活动，他把彼得堡音乐学院改造为俄罗斯音乐

文化的強大基地.从这时起,直到他去世为止,李姆斯基-柯薩科夫的活动和音乐学院一直有着密切的联系,在这所音乐学院里,他培养了好几代的俄罗斯音乐家.他編写了和声学教程、管弦乐法等書籍. 直到目前为止我們音乐学校里的学生們还在学習这些書籍.

从70年代的初期起,"強力集团"的作曲家們展开了歌剧的創作.

在歌剧的創作中他們遵循着格林卡的原則,并且把他的歌剧«伊凡·苏薩宁»和«露斯蘭与柳德米拉»当作范例来研究.

互相帮助和集体性一直是和他們的創作結伴同行的. 朋友們常常互相交談自己的主題和構思,并相互供給創作所需的歌詞和旋律. 李姆斯基-柯薩科夫接受巴拉基列夫和莫索尔斯基的建議写了«普斯考夫姑娘». 莫索尔斯基供給了他普斯考夫的曲調,因为他自己是出身在这地方的. «沙皇的未婚妻»最初曾引起了鮑罗丁的兴趣,而«伊戈尔王»曾經吸引过柯薩科夫,但后来他們好像把主題"交换了".巴拉基列夫集团的人,也曾有过集体創作的尝試.1870年根据剧院經理的合同,居伊、鮑罗丁、李姆斯基-柯薩科夫以及莫索尔斯基利用古代斯拉夫人的生活創作了歌舞剧«姆拉达». ❶ 李姆斯基-柯薩科夫在自己的«我的音

---

❶ 強力集团者的第二部集体創作是所謂«变奏曲» (Парафразы),即鮑罗丁所写成的簡單的主題变奏曲,鮑罗丁以这主題作成了«波列奚卡». 李姆斯基-柯薩科夫以这一主題写了許多变奏曲. 居伊和李亞道夫也参加了这項工作.詼諧的变奏曲充滿着机敏和技巧,並且充分地表現出每个作曲家的音乐笔法.1886年«变奏曲»已付印,並且引起对巴拉基列夫小組深表同情的、偉大的匈牙利作曲家李斯特的喜悅.

乐生活»一書里回忆道:“……最富有戏剧性的一幕,第一幕是委託最富有戏剧性的作曲家居伊写的;第四幕,戏剧性和自然力的混合体委託了鲍罗丁;第二幕和第三幕是分給我和莫索尔斯基,并且給了我第二幕的某些部份(大合唱),而第三幕中的前一半:魔影的飞行和姆拉达的一場分給了我,莫索尔斯基担任了下一半——«惡神»的一場.”虽然每位作曲家都完成了自己的任务,但这件事却被擱置了,这部作品未能上演并不是由于他們的过錯.音乐里的一点片断,后来被各人应用在自己的作品中,而李姆斯基-柯薩科夫于1889年写成了自己的歌剧«姆拉达».

在这时期,李姆斯基-柯薩科夫和莫索尔斯基特别亲热.那时莫索尔斯基已經辞去了軍务,要整个地献身于音乐事業,但經济的困难又迫使他当了官吏.在1871—1872年这兩个青年人甚至还住在一起.“我認为,和莫索尔斯基在一起生活是兩个作曲家共同生活的唯一例子.”李姆斯基-科薩柯夫回忆道,“我們是怎样才能做到不互相打扰呢?是这样的,从早晨到十二点鐘左右,莫索尔斯基使用鋼琴,而我在这时或者抄写,或者把一些已經完全考慮成熟的作品进行配器.十二点鐘他到部里去办公,而我就使用鋼琴.每天晚上根据双方的协議进行工作.……”“在这年秋天和冬天我們倆做了許多工作,并經常交換思想和意图.莫索尔斯基創作了«鮑利斯·戈都諾夫»里的波蘭一場和一幅民間画面«在克罗姆»,并把它們进行了配器.我完成了«普斯考夫姑娘»及其管弦乐配器工作.”

当时鲍罗丁也告訴自己的妻子説:“……小組的成員現在生活得比以前更和睦了.特别是莫金利卡斯基和柯尔辛利卡,自从

洞室而居的那时候起，他們倆的友誼大大地發展了……他們的相互影响有着极大的益处。"斯达索夫一貫在帮助音乐家們創作新作品.提示主題，收集材料，注视創作过程的进行，斯达索夫实現了他自己早在青年时代所立的理想："如果自己不能成为一个艺术家，那末也要做一个艺术家的益友。"符拉基米尔·斯达索夫在公共图書館工作时，常为自己的朋友搜求文献，采集民歌和歌詞的記录，必需的画像，某一时代的服裝图样，图画，珍貴的历史材料。

斯达索夫一方面为歌剧、浪漫曲或是套曲提供題材，另一方面，通常还要草拟新作品的脚本和計划.他能細致地覚察出自己每一个朋友的創作个性的特征，所以他的意見总是大有裨益的。后来斯达索夫回忆道（1893年5月19日給劳捷珍的信）："……我彷彿总是按照各人的爱好和性格替他們想出誰需要什么：为巴拉基列夫提供了«黎尔王»，为居伊提供了«安捷罗»，为我亲爱的莫索尔斯基想出了«霍宛希那»和«鲍利斯»中的許多东西（几乎最后一場的全部和以前各場里的許多材料）．为鲍罗丁提供了«伊戈尔王»，为柴科夫斯基提供了«暴風雨»，又为莫索尔斯基提供了«傀儡剧»、«聖龕»、«駕魔杖到尤基»以及其他等等．但我的音乐界和美术界的同伴們还有許多东西需要我去思考。"

在70年代的初期，出現了"强力集团"的歌剧創作的初生子：莫索尔斯基的«鲍利斯·戈杜諾夫»和李姆斯基-柯薩科夫的«普斯考夫姑娘»．这些考虑得面面俱到的历史性的油画，鮮明地体現了"强力集团"的道德的和美学的原則；俄罗斯人民在这些画面里是作为真正的英雄人物出現的．爱国主义的作曲家們按照

新的观点解釋了历史的題材.人民是历史的动力,这就是他們共同的思想.在音乐和这些作品的戏剧創作中有着許多共同之点.每个主人公心理特征的深度,描写人民群众的真实性,抒情情节里的巨大的内心热忱,广泛的故事性的叙述,音乐朗誦調的出色的平易性（朗誦調表达了俄罗斯語言的最細致的音調抑揚）,民歌音調的飽和性——所有这一切特征使«鮑利斯·戈杜諾夫»和«普斯考夫姑娘»成为革新的作品，虽然在当时他們是格林卡歌剧創作的繼續和發展.

«普斯考夫姑娘» 于1873年1月在艾·弗·納普拉夫尼克下指揮上演了.反动的評論界正如李姆斯基-柯薩科夫所說的,“是不会中意的.”但是歌剧获得了很大的成就，特别是在青年人中間.他在«我的音乐生活»这本書里写道:“普斯考夫的自由人的因素适合了青年学生和医学的大学生的心意,据說,这些学生在走廊上心滿意足地高声歌唱自由人的歌曲.”

歌剧«鮑利斯·戈杜諾夫»曾經被剧院經理当作廢品,但小組的成員在“瑪林剧院”的进步演員中有着許多朋友，这些进步演員在艺术上是贊同他們的風格和观点的. 这些人就是格林卡歌剧的第一批演員,格林卡的朋友和学生,其中有著名的演員（男低音）奧西普·阿法那西也維奇·彼得罗夫——俄罗斯的天才,他的妻子阿·耶·彼得罗娃·伏罗比也娃,女演員尤·弗·普拉托諾娃,女演員德·姆·列翁諾娃以及其他等人.他們帮助了“强力集团”的作曲家們，把歌剧在庆祝尤·弗·普拉托諾娃的紀念会上演出(在1874年1月).«鮑利斯·戈杜諾夫»也同样获得了公众的极大讚賞,并且群众場面 «在克罗馬» 中的大合唱,

也是由学生們担任演唱的.

这兩部歌剧的所以不能在皇家的舞台上長久支持的种种原因之一也就是在这里.到后来,經理經常地打击巴拉基列夫集団中的任何一个人所写的歌剧在舞台上上演的热忱.李姆斯基-柯薩科夫不得不將他的晚期的歌剧作品交給莫斯科的私人歌剧院上演.

居伊早在1868年就說过:“我們应当向歌剧音乐要求什么?——这正是久未解决的問題,虽然关于这一点也写了很多很多.我認为,这个問題的回答是在于兩句話里:我們应当向歌剧音乐要求真实和美妙.真实在于整个歌剧进程里的音乐尽可能地遵守地方色彩,时代特征和登場人物的音乐性格的發展,正确地表达出舞台上所發生的事情.音乐的美妙也必須和真实相結合.每一乐句必須不是平庸的、陈腐的;必須使音乐思維的發展和音乐特性的發展結伴同行,使每一个音符尽可能地具有自己的音乐意义,并能使听众感到兴奋.”

在李姆斯基-柯薩科夫,莫索尔斯基,鲍罗丁的歌剧中竭力清晰地表現出“强力集团”的进步民主的观点,对真理和生命活力的渴望,表現出与人民創作(作为表达人民内心极端隱蔽的全部願望的創作)的深刻联系.作曲家們以格林卡为榜样,选擇了能够最充分地揭示出人民的生活習俗,人民的历史,人民的傳說,及其真实情况主題和題材.他們从俄罗斯文学的宝庫中汲取了这些題材.普希金的戏剧《鲍利斯·戈杜諾夫》成了莫索尔斯基的歌剧基础,古老的俄罗斯詩篇——《伊戈尔兵团之歌》——在鲍罗丁的音乐里复活了,梅伊的历史剧成了李姆斯

基-柯薩科夫的歌剧«普斯考夫姑娘»和«沙皇的未婚妻» 的良好材料，奥斯特洛夫斯基的«雪女郎» 也获得了自己的音乐体現.李姆斯基-柯薩科夫找到了果戈理的小說 «五月之夜»和 «聖誕节的前夜» 作为題材. 后来他又以普希金的神話 «薩旦王的故事»、«金鷄»为基础，創造了独特的神話歌剧体裁.这些作曲家們展开了許多不朽的历史画卷. 实际上，在这些画卷中通过过去而反映出現在，以极深刻的思想和爱国主义的力量解决了我們祖国的命运問題.伊凡·格罗兹内、鮑利斯·戈杜諾夫的时代，俄罗斯自由城的形象，在彼得以前时代的俄罗斯混战所分裂的景象——这一切都在“強力集团”作曲家們的歌剧作品中获得了反映.

在这些歌剧里描述了人民——受着灾难的、斗爭着的、反抗奴役的人民，強大的，爱好自由的人民. 人民是莫索尔斯基歌剧中的主角.他鮮明地描繪了人民，但是并沒有粉飾，也沒有夸張.誰不知道一些«鮑利斯·戈杜諾夫»的群众場面呢?在舞台上引导出的各个性格的典型:卫士和書記官，米絲哈和啞婆婆，風趣的小旅館女店主和瘋僧，裝傻的、頑皮的街头孩童.除开心地卑污的沙皇鮑利斯本人的形象，格利什卡·奥特萊皮也夫，瑪利娜·姆尼謝克，华西里·舒依斯基之外，这是多么丰富的一条典型画廊啊!以音乐的手法把深刻的心理特征賦予剧中所有的人物，从主要的人物起，直到最微末的角色.

莫索尔斯基很懂得艺术的任务. 他認为，艺术是“和人們交談的一种手段”，艺术家必須通过这种手段把自己一切有力的思想献給人民.1876年他給斯达索夫写道:“……所有的思考，职

便是一点思考，都要以胜利者的姿态出現并向人們說出新穎的、表达友誼和爱情的話語——針对整个俄罗斯广闊原野的，由平凡的音乐家、但又是保卫正确艺术思想的战士所發出的真实的話語。”

由于“強力集团”的作曲家們力求达到高度的真实性，在歌剧的創作中常常引入了許多新的东西。与消遣的因素起着巨大作用的、許多西欧的以及俄罗斯其他歌剧相比拟，这种深刻性、思想性、音調的庄重在歌剧艺术中是罕有的。強力集团者把組成歌剧場面的各个形式（歌曲，詠嘆調，大合唱，重唱）別出心裁地应用到歌剧里去。強力集团份子力求取得音乐表現的真实性，創立了史無先例的歌剧朗誦調的形式。这是由于在60年代的末期进行了准备工作的結果。居伊說过：“朗誦調在俄罗斯的歌剧中起了极其重要的作用。它完全是独特的，和其他朗誦調絶無相似之处。它是出色的，富有旋律性的，富有表現性的……尤其是有利于朴实的和剛毅有力的朗誦……的确，俄罗斯語言对于歌曲来說是合适的語言之一，它在很多地方也有助于朗誦。”

莫索尔斯基曾經給雪斯塔考娃写道（1868年7月30日）：“我所希望的正是这一点，使得剧中人物在舞台上說話，就像是活的人說話一样，同时，由管弦乐队（組成人物对話的音乐底色）陪襯着的剧中人物的声調特性和力量能直接达到自己的目的，也就是我的音乐必須成为最細致曲折人类語言的艺术再現，也就是使得人类語言的音响，作为思想感情的外部表現，必須毫不夸張，毫不勉強地，变成真实的、精确的、艺术的、具有高度艺术性的音乐。这正是我力求达到的理想。”莫索尔斯基的革新是从他

企圖描絵人民群众的人类心理情緒的最細致的特征出發的．在世界的音乐文献里，像莫索尔斯基所創作的那些动人的篇頁过去和現在都未有过。

繼«鮑利斯·戈杜諾夫»之后，莫索尔斯基着手創作自己的第二部民間音乐剧，即描述彼得以前俄罗斯时代的史实的«霍宛希那».在这时期里他和斯达索夫的創作联系非常密切.

莫索尔斯基当时向他写道:“有时候这样想过：如果沒有他又怎样呢?……沒有你,我就会中途失敗，沒有誰能比你更清楚地看出,我在向何处漫步徐行,我在如何地进行發掘，也沒有誰比你更直接、更深远地注視着我的今后的前途……”莫索尔斯基把«霍宛希那»献給了符·瓦·斯达索夫。

構思的寬广是鮑罗丁歌剧作品的特征。他的歌剧«伊戈尔王»也是一部完整的長篇史詩.鮑罗丁在給女歌唱家尔·伊·卡尔瑪利娜(达尔高梅斯基的学生)的信中表示了自己对歌剧創作的态度:“我正在傾向于歌曲和民謠詠嘆調，而不是在傾向于朗誦調,虽然内行人士的評論，認为我对朗誦調掌握得还不錯的。此外,我还正在傾向于更精致、更完备、更广泛的形式.手法本身是鄙視歌剧材料的——这是另外一回事．至于我的意見，在歌剧正像在舞台裝置中一般,微末的形式,細节，瑣碎是不应該占有地位的,应該以宏偉的綫条描写一切,清楚,明显,并尽可能地在演奏中切合实际,無論是以人声演唱或是以乐队演奏.人声应該占有首要地位,而乐队是次要的.”

阿·波·鮑罗丁在歌剧体裁中虽然沒有找到新的形式，但是在傳統形式(詠嘆調、重奏、重唱)的領域中,由于有格林卡的

«露斯蘭与柳德米拉»的榜样，作曲家注意了整个和声風格的統一.虽然沒有就細微末节的地方加以詳細的論述，但他終究創立了并肯定了具有一定革新意义的原則.

阿·波·鮑罗丁写作得很慢(他的歌剧«伊戈尔王»写作了十八年之久)，其原因，一方面由于他积极地从事了化学方面的科学工作、教育工作和許多社会活动，另一方面还由于他長久地考慮一切細致的情节(因此，在他所創作的作品中，沒有一部不是完篇的).小組的朋友們很了解他天才的宏偉，他們极力地推动他，促使他更快地写作并多方面地帮助他.

这部歌剧的題材是斯达索夫提供給他的．斯达索夫也为新作品拟写初次的脚本.❶ 1869年1月20日的清早写完了整个十分詳細的分場計划，同时在这里增补了«伊奚也夫斯基編年史»和«伊戈尔兵团之歌»中的許多摘录．随即把整个作品和自己的説明送給了鮑罗丁.就在这一天他回答我説："我不知道怎么来感激你这样热情参加我新歌剧的創作……你的草案是这样的完备，詳細，結果一切都很清楚，了若指掌……这个題材太适合我的心意了.我是否力能胜任呢？"

这位以极善于工作而著称的李姆斯基-柯薩科夫同意为鮑罗丁完成一切技术上的工作，只要能把他的創作向前推进.他給鮑罗丁写道（1879年）："亲爱的阿历山大·保尔菲里也維奇，你不会相信，你使我多么高兴，因为你在歌剧«伊戈尔王»中已写成了許多.希望你写得更多些，利用夏天的时間，尽量写得簡略

---

❶ 后来作曲家本人曾經徹底修改过这部作品的初次脚本。

些，再潦草些，只要能快些。我会在您的工作中按照您的指示，帮助您进行改编、抄写、轉調、配器等等。因为在今年冬季我未必会創作自己的作品，希望您不要不好意思，請相信，因为我盼望您的歌剧在舞台上演的心情更超过于您。我一定很高兴地，就像写作我本人的作品一样来帮助您。”

強力集团份子各人按照自己的方式解决了歌剧的形式問題。創作民間音乐戏剧的莫索尔斯基力求写作«人类談話所創造出来的»旋律，并在这方面頑強地工作。李姆斯基-柯薩科夫寻求自然的和富有表現的旋律，它的結構基础既不是朗誦的，也不是器乐的，在本質上却是純粹声乐的。实际上这是力求使音乐語言达到最大真实性的同一意图的各种不同的色度，它們在各种作曲家个性的創作探索里，其体現是不同的，并导致歌剧笔法里的各种各样的革新方法。

由于一貫地力求作品的真实和生活性，在“強力集团”作曲家們的創作中还有一个非常重要的并且十分突出的特点，就是音乐中的明确的民族性。

由于強力集团份子不只是閉守在自己的民族性的范圍里，所以才能表現出俄罗斯的性格，他們对于其它人民及其音乐的民族特点也感到兴趣。

強力集团者在自己的音乐中不論是需要体現什么样的形象人物，他們总是以极大的兴趣来对待人物的民族色彩，在这里不容有絲毫的虛伪。我們回想一下李姆斯基-柯薩科夫的后期歌剧«总督大人»或是莫索尔斯基的«鮑利斯·戈杜諾夫»中的波蘭一場，巴拉基列夫的捷克序曲和柯薩科夫的塞尔維亞幻想曲，其中

斯拉夫民族的曲調，精細地、关注地，并以愛慕的心情被發掘出来。

由于創作有关俄罗斯人民生活的作品，強力集团者广泛地从人民創作的宝庫中汲取音乐材料，并力图使他們音乐里的音調的气質是俄罗斯的，是民族色彩鮮明的。

当李姆斯基-柯薩科夫在叙述自己是怎样創作歌劇的时候，他說："……我傾听民間創作和大自然的声音，并把他們唱出来的和說出来的东西作为自己的創作基础……"

在以叙事詩曲調为基础的歌剧«薩特閣»中，他創作了"叙事詩式的朗誦調"，这种朗誦調給他的歌剧增添了独特的叙事詩色彩和民族特征。李姆斯基-柯薩科夫在論及自己的歌剧«雪女郎»时，他說："在这部歌剧里，我在很大的程度上采用了民間的曲調，多半是从我的歌集中借用来的"。李姆斯基-柯薩科夫不但会利用民歌所特有的独唱和輪唱，同时还善于創作合乎真实人民精神的曲調。他的歌剧«雪女郎»里的列丽的歌曲和«沙皇的未婚妻»里的醉汉耶尔的合唱就是这样的。

無疑地，李姆斯基-柯薩科夫表达了強力集团者的共同的观念，后来他曾多次地說过："音乐决不能存在于民族性之外，实質上，通常認为是全人类的任何音乐总是有民族性的。"

莫索尔斯基的音乐充滿着俄罗斯的气質和曲調。阿·波·鮑罗丁創作了有着深刻民族性的俄罗斯作品。不仅是他們的旋律的气質，而且这些作品中的寬度，規模，叙事詩般的严正性也純粹是俄罗斯的。

居伊在音乐里所选取的俄罗斯民族性的特征較少于其他的

作曲家，特别是在歌剧的創作中，但是在他的許多作品中却能感覺到导源于莫紐西科的一股亲切的斯拉夫气息．

除了俄罗斯的色彩外，強力集团份子同样也恢复了烏克蘭的音乐色彩，例如，李姆斯基-柯薩科夫的«聖誕节的前夜»和莫索尔斯基的«索洛庆市集»．莫索尔斯基很幸运，他的歌剧在烏克蘭获得了贊許．1879 年他曾向斯达索夫提到这一点：«索洛庆市集»在烏克蘭那兒到处引起了深切的同情；烏克蘭的男女們認为«索洛庆市集»的音乐特征完全是民間的，而且，在烏克蘭的土地上身受考驗以后，我自己也相信了这一点．

在強力集团者的音乐里鮮明地体現着东方的色彩．在这里面沒有任何的虛拟和似是而非的东西．

巴拉基列夫的«伊斯拉美»和«塔瑪拉»描絵着真正的高加索，其中沿着高加索的旅行的音乐形象是引人入胜的．

李姆斯基-柯薩科夫的«舍赫拉查特» 在音乐的气質方面和阿塞拜疆民間音乐相近．鮑罗丁的波洛維茨人，就选材的意义来說，是被当作一种帶有学术性和历史性的音乐作品修訂工作来写成的，而艺术家惊人的敏感在音乐里注入了生命和真实的火焰．关怀其它民族的音乐文化在格林卡的作品（«伊凡·苏薩宁»的波蘭場面，«露斯蘭»的东方場面，著名的西班牙序曲）里，已有了自己的淵源．

在70年代的中叶，巴拉基列夫小組的力量發生着新的配置．

60年代是巴拉基列夫本人的事業和創作正在繁荣的年代，在这时期他創作了极重要的作品，出版了民歌集，創办了免費音乐学校，他是学校的校長和領导人，并在那里显示了他的指揮才

能.在这些年代里他不仅是首領,而且是一些剛剛踏入創作道路的同志們的可靠的領导人,导师.

但是免費学校的物質境遇几乎是处在悲慘的情况中. 为反对反动势力而进行的攻击和經常的紧張斗爭的气氛，損害了巴拉基列夫的精力. 所有这一切促使他在1874年辞退了免費学校的領导职务并長久的抛弃了音乐活动…….

但是,他的学生們已及时地成为具有独立工作能力的人.小組的每个成員在各方面的天才都已經鮮明地流露出来.友誼,創作上的互助以及对共同理想的忠实仍然在团結着他們，但是現在 每 一 个 人都向着和自己的才能个性特点相适应的道路上迈进.巴拉基列夫在音乐社会活动中的积极性有点降低了.先进音乐力量的領导角色也漸漸的轉移到李姆斯基-柯薩科夫的身上.

1874年李姆斯基-柯薩科夫担任了免費音乐学校的校 長 和音乐学校演奏会的指揮. 在70年代里,李姆斯基-柯薩科夫在海軍部里担任音乐合唱队的监督职务.

他担任这职务达十多年之久(1873—1884). 这个职务使他有可能实际地認識到祖国各地方的音乐事業的情况，并使他能以自己直接的領导給这一事業帶来了莫大的利益.此外,在多次旅行的时候，李姆斯基-柯薩科夫总是很关心地傾听自己 周 圍的俄罗斯和烏克蘭的歌曲以及流浪在克里木和其它地方的茨岡人的曲調.

在 70 年代中叶，李姆斯基-柯薩科夫出版了自己的民歌集(1875—1876).第一集里列入四十首民歌,这些民歌是他从俄罗斯民歌的愛好者菲里普波夫那里記录来的. 第二集里列入的民

歌更加丰富(一百首俄罗斯民歌)，其中有莫・彼・莫索尔斯基，阿・波・鮑罗丁的妻子耶・斯・鮑罗金娜，音乐批評家斯·納・克魯格列考夫和其他等人那里記录来的，也有的是从古老的俄罗斯歌集里选取出来的，而在当时，这些古老的歌集几乎是成了各書目录里的罕有之物.

早在70年代的末期，“強力集团”作曲家們的創作获得了祖国的承認，在国外也有巨大的威望.天才的匈牙利作曲家李斯特以自己的同情和热忱对待新俄罗斯学派的作曲家們，他在国外經常协助演奏他們的作品.在彼得堡“強力集团”不仅有許多热心的信徒，而且还有年青一代的音乐家們作为他們的繼承者.

在80年代里，俄罗斯音乐的新时期已經开始，当时成为彼得堡音乐生活的中心已不是巴拉基列夫小組，而是李姆斯基-柯薩科夫領导的所謂貝列亞夫小組，其中已有新的青年一代参加在内.

巴拉基列夫，居伊和斯达索夫还活着，但巴拉基列夫小組却作为統一的整体来說，已經不存在了.

莫索尔斯基是小組中間第一个离开人世的.他死于1881年(四十二岁).

由于莫索尔斯基有着神經过敏，容易激动和机敏的天性，完全不能适应于生活上的波折和为生存而进行的斗爭，所以他一点也不善于安排自己物質上的問題和生活.他孤独地生活着，一心一意地忠实于唯一的音乐事業.他像承受沉痛的灾禍承受了小組中的一切变化和音乐生活中的一切失敗.

当时小組的成員很少見面，他們都更加独立地去进行創作，

这純粹是由于各人都已到达了創作成熟的壯年时期所引起的結果.当时,李姆斯基-柯薩科夫首先参加了教育工作,这一切都被莫索尔斯基看作是小組的瓦解分裂，看作是对小組战斗的方向的背叛.作为一个突出的“60年代人”,最勇敢的革新者和一个最容易感伤的人，他比其他的同志更加痛苦地覺察出即将来到的80年代的反动压力．他晚年和画家伊・叶・列宾，雕刻家姆・伊・安托考利斯基的友誼，比旧有的作曲家朋友們的友誼更为亲密.

在莫索尔斯基死后的六年,1887年,終生在科学和艺术領域里工作的鮑罗丁也去世了.

巴拉基列夫和居伊比所有的人都活得久些．他們倆在20世紀的初叶,已是暮年的时候才逝世(巴拉基列夫死于1910年，居伊死于1918年).他們倆在最后的20年中就已經不再积极地参加音乐事業了,他們的創作力量比生命要消失得早些.

李姆斯基-柯薩科夫到六十四岁才死去(1907年),但他一直到死为止始終是音乐生活的中心，高举着俄罗斯音乐艺术的旗帜.他是孜孜不倦的工作者,他不仅一生紧張地創作，創造了完整的不朽作品的画廊,不倦地致力于完善自己的音乐技巧,而且还經常教导青年，創立了真正的俄罗斯音乐学派阿・克・格拉祖諾夫，阿・康・李亞道夫,安・斯・亞倫斯基,恩・符・雷賽科,耶・斯捷波維,阿・斯潘捷阿罗夫,姆・姆・伊保列道夫-伊凡諾夫以及其他一些人都是他的学生.

李姆斯基-柯薩科夫在編輯、整理和出版年青时代朋 友 的作品方面（莫索尔斯基和鮑罗丁的作品）付出了巨大的劳动.如

果沒有他的無私的协助，对于人民来說，这些作品將一去不复返了.

大家都知道，鮑罗丁的歌剧«伊戈尔王»并沒有完成，甚至連写成的歌剧片断还沒有記录下来，而只是存在于曾屢次听到作者本人演奏的那些作曲家朋友們的記忆中.

李姆斯基-柯薩科夫和格拉祖諾夫必須凭着自己的記忆把許多东西記录下来（例如格拉祖諾夫就只凭記忆修正了歌剧中的序曲)，以草稿作为基础或者仍然凭借記忆对許多有缺陷的地方加以补充作曲. 他們为莫索尔斯基的«霍宛希那»也做了許多工作.

李姆斯基-柯薩科夫是“強力集团”的偉大傳統的最后一个代表和守护者，他坚持忠实于現实主义的原則和新俄罗斯学派的遺訓，并把这些东西傳授給自己的学生，尽管在暮年，他还保持了叛逆的精神.1905年，为了团結革命的大学生，李姆斯基-柯薩科夫被音乐学校“解雇”了. 他最后一部歌剧«金鷄»是对專制制度的最辛辣的諷刺.

以上所述便是五位天才的作曲家——俄罗斯音乐文化界的五根強大的支柱，当时的卓越人物，人民的忠实的兒子的一生事迹. 人們在回忆起他們的时候，不可能不怀着巨大的敬意.我們偉大祖国的每一个爱国主义者，每一个公民正应当因他們而自豪.